



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Śląsk w zmiennym oku kamery - nowe kino powstające w regionie w kontekście filmowego imaginarium

Author: Ilona Copik

Citation style: Copik Ilona. (2018). Śląsk w zmiennym oku kamery - nowe kino powstające w regionie w kontekście filmowego imaginarium. "Kwartalnik Filmowy" (Nr 103 (2018), s. 25-41).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Śląsk w zmiennym oku kamery – nowe kino powstające w regionie w kontekście filmowego *imaginarium*

ILONA COPIK

W zbiorczych opracowaniach poświęconych kinematografii polskiej genezę nurtu śląskiego zazwyczaj kojarzy się z twórczością filmową Kazimierza Kutza. Za największe wartości dzieł tego autora (zwłaszcza takich, jak: *Sól ziemi czarnej*, 1969; *Perła w koronie*, 1972; *Paciorki jednego różańca*, 1979) uznaje się dojście do głosu idei powrotu do źródeł i artykulację lokalności, zaś w drugiej kolejności – wypracowanie określonej formuły estetycznej. Tym, co uznane za wyjątkowe, jest w tym przypadku postawa autobiograficzna reżysera ¹ realizującego zamiar mentalnego ożywienia świata prywatnego i dobrze znanego, artysty konstruującego wypowiedź osobistą, w której jednak ma szansę wyrazić się wizja szersza, zbiorowa. Specyficzna pozycja wypowiedzeniowa – oddolna – przesądza o *novum* prowadzonej narracji. Staje się ona ekspozycją wiedzy lokalnej, co pozwala kreować wizerunek Górnego Śląska przełamujący stereotypowy obraz lansowany przez centrum. Czytelnie wyrażony przez reżysera gest *powrotu do korzeni* ², tworzenie *kina mitologii plemiennych* ³, *odkrywanie siły małej ojczyzny* ⁴, przesądziły zresztą o trybie recepcji filmów Kutza. Z jednej strony postrzega się je jako odzwierciedlenie konkretnego fragmentu realnej przestrzeni społeczno-kulturowej będącej źródłem wątków tematycznych i zarazem określonych inspiracji artystycznych ⁵. Z drugiej strony ewidentne zamknięcie lokalności w formule mitycznej pełni, z jakim mamy w nich do czynienia, może wywoływać wrażenie jednostronności w podejściu do problematyki regionalnej i prowokować zarzuty konfabulacji śląskiej narracji ⁶.

Nie będzie specjalnie odkrywcza teza, że filmowy Śląsk Kutza wyznacza tylko jedną z możliwych perspektyw widzenia kwestii historyczno-antropologicznych regionu. Późniejsze reprezentacje kulturowe, zarówno filmowe, jak i literackie ⁷, przekonują o większym skomplikowaniu śląskości. W kontekście mistrzostwa Kutza należy jednak zaznaczyć, że jego zasługą pozostaje nie tyle nawet samo wprowadzenie do polskiego kina motywu *małej ojczyzny*, ile zainicjowanie procesu jej problematyzowania na arenie lokalnej i narodowej ⁸. W tym autorskim projekcie można także widzieć coś szerszego: rodzaj odrębnej historiografii czy nawet his-

toriozofii. Zdaniem Jana F. Lewandowskiego cały śląski cykl filmowy, na który oprócz wspomnianych filmów składają się tytuły: *Na straży swej stać będę* (1983), *Śmierć jak kromka chleba* i *Zawrócony* (1994), kreuje przecież *swoiste obrazy historii*⁹, tworzy autorską *wizję dziejów górnośląskich w XX stuleciu*¹⁰.

Śląskie *imaginarium*

Ze znakomitą udziałem Kutzowskiego tryptyku zaczęło się tworzyć górnośląskie *imaginarium*, w którym miała szansę wyrazić się śląska specyfika¹¹. O sile jej wyrazu świadczy fakt, że większość powstających od lat 80. filmów podejmujących tematykę lokalną, zawsze próbowała w jakiś sposób odnieść się intertekstualnie do zapoczątkowanej przez Kutza tradycji – na zasadzie jej rekonstrukcji, polemiki czy zaprzeczenia. Do dzisiaj w większości dzieł śląskich, niezależnie od rodzaju nawiązań, można dostrzec świadomość kulturowego kontinuum. Trzeba przy tym pamiętać, że pomimo ewidentnego przewodnictwa jednego reżysera, filmowe *imaginarium* regionalne tworzą także dzieła innych filmowców.

Paradygmat kreowania przestrzeni na ekranie został zapoczątkowany już w okresie międzywojennym serią filmów realizowanych zgodnie z ideologicznymi przekonaniami władz nowo powstałego państwa. Ich celem było przybliżenie polskiemu widzowi nieznanego kraju, który starano się prezentować jako zasobny w złoża przemysłowy oraz obszar plebiscytowy, na którym trwa walka żywiołów polskiego i niemieckiego. Dzieła przedwojenne, włącznie z najgłośniejszym spośród nich, zatytułowanym *Czarne diamenty* (reż. J. Gabryelski, 1939/1981), miały ukazywać ów teren walki w atmosferze zwycięstwa polskich postaw patriotycznych, a na gruncie lokalnym – podsycać polskość w rodakach z Górnego Śląska¹². Jednocześnie to właśnie w aurze propagandy lat 20. i 30. kształtowały się konwencje, które w śląskiej kinematografii pozostały aktualne co najmniej przez następne pół wieku. Śląski krajobraz nieodmiennie kojarzył się filmowcom z koloniami domków robotniczych i hałdami, wypełniającymi horyzont szczytami kopalń i kominami hut, najważniejszą zaś cechą ukształtowania geograficznego regionu był kontrast pomiędzy elementami miejsko-industrialnymi i zielonymi¹³.

Perwersyjna uroda rolno-przemysłowego krajobrazu okazała się inspirująca dla Kutza, który nie tylko potrafił ją przetworzyć artystycznie, ale też nasycić dodatkowym sensem, czyniąc z niej przestrzeń rytuału związanego z pracą i rodziną. Dla zapisanych w krajobrazie śląskich skrajności reżyser znalazł formułę balladową opartą na folklorze. Schemat ikonograficzny filmów śląskich w okresie PRL próbowali wzbogacać także, choć z różnym skutkiem, inni reżyserzy, zwłaszcza Janusz Kidawa, Stanisław Jędryka, Paweł Komorowski, Jan Kidawa-Błoński. Niewiele jednak udało się im dodać do tego, co można przyjąć jako fundamentalne w powojennym filmowym *imaginarium*, a co zarazem składa się na dobrze znany stereotyp obrazowo-narracyjny¹⁴. W zakresie stosowanych środków wyrazu za dominującą należałoby uznać poetykę sentymentalno-żartobliwą (jej najpełniejszy przykład stanowi film Janusza Kidawy *Grzeszny żywot Franciszka Buły*, 1980), natomiast na poziomie tematyki najbardziej typowe było ujmowanie specyfiki lokalnej w duchu walki społecznej powiązanej z obowiązkiem patriotycznym (bez uwzględniania motywu granicznej tożsamości) oraz wykładnia historyczności jako

kategorii stałej, implikowanej bezwarunkowym ciężeniem pogranicza do polskości (np. *Ptaki ptakom...* Pawła Komorowskiego, 1976; *Do góry nogami* Stanisława Jędryki, 1982).

Zasadniczą zmianę w filmowym przedstawianiu Śląska przyniósł dopiero głośny *Angelus* Lecha Majewskiego (2001). O jego *novum* stanowiły zarówno sposób ujęcia tematu, jak i zastosowana formuła estetyczna. Po pierwsze, reżyser pokazał region jako pograniczność, która wymyka się regule jednoznacznej przynależności. Tym samym ukazał lokalną tożsamość nie w kategoriach forpoczty identyfikacji narodowej, lecz jako różnicę kulturową, tygiel, w którym mieszą się elementy polskie i niemieckie, wiejskie i miejskie, robotnicze i mieszczańskie. Po drugie, specyfika regionalna została tu ujęta w formułę swojskości, która kwestionuje państwowotwórcze doktryny i podszyty ideologią terytorializm, pokładając ufność w autentycznym i opartym na emocjach poczuciu związku z miejscem. Majewski, w pełni świadom tego, jak złożona jest kwestia lokalności, wyciągnął też najdalej idące konsekwencje artystyczne ze śląskich sprzeczności. Region usytuowany na pograniczu narodowym, na skraju obszarów oddziaływania sił największych imperiów europejskich, jest u niego światem niemożliwym do zdefiniowania w kategoriach racjonalnych, przesiąkniętym absurdem. Najbardziej odpowiednia do jego opisu jest więc, stosowana także przez śląskich malarzy naiwnych poetyka realizmu magicznego. W filmie polega ona na tym, że całość świata przedstawionego jest ukształtowana na zasadzie powiązania sfery materialnej (realiów Górnego Śląska w roku 1953) i wizyjnej, poetycko-fantastycznej¹⁵. *Angelus* słusznie został nazwany śląskim eposem¹⁶, dotyka bowiem najistotniejszych kwestii związanych z losem regionu w przełomowych momentach dziejów. Można by go też określić śląskim metafilmem, albowiem pozostaje dziełem, w którym najpełniej dochodzi do głosu lokalność.

Nowe kino śląskie – kino świadectwa¹⁷

Mówiąc o nowym kinie śląskim, mam na myśli dzieła powstałe mniej więcej w ostatnim dziesięcioleciu. Prawdziwy *boom* na filmy ze Śląskiem w tle zanotowano na Festiwalu Filmowym w Gdyni w 2006 r., kiedy to zostało pokazanych aż siedem tego typu obrazów¹⁸. Odrębną nazwę – kino śląskie – dla zbioru filmów, w których obecne są szeroko rozumiane motywy regionalne, zaproponował wówczas Jan F. Lewandowski, który pisał: *Trudno znaleźć dzisiaj miejsce w Polsce, które byłoby równie często eksponowane na ekranie. Nie ma drugiego takiego regionu, który miałby tak liczne i nieraz ciekawe odbicie filmowe*¹⁹. Można by dodać, że na współczesną dynamikę ekranowego wizerunku regionu istotny wpływ ma inicjatywa Instytucji Filmowej „Silesia Film” i powołanego przez nią Śląskiego Funduszu Filmowego, który od 2008 r. dotuje na zasadach konkursów produkcję filmów w różny sposób związanych z regionem i wykorzystujących śląskie lokacje.

Tematykę nowych filmów śląskich zdominowały próby zapisu rzeczywistości, które znalazły wyraz w podejmowaniu na szerszą skalę wątków społecznych i skupieniu się reżyserów na kwestii postindustrialnej transformacji regionu. Jest to zresztą tendencja symptomatyczna w całym kinie polskim, w którym od lat 90. wielokrotnie poruszano podobną problematykę, sytuując ją w kontekście zmiany

ustrojowej i funkcjonowania państwa w ramach gospodarki rynkowej (...) narażającej całe grupy społeczne na sytuacje traumatyczne²⁰. O ile w innych regionach Polski także mamy do czynienia z utratą poczucia bezpieczeństwa, biedą, przemocą, w różnym stopniu natężenia tych zjawisk, będących nieuniknionym skutkiem egzystencji w warunkach postsocjalistycznych, na Śląsku ich skala jest daleko większa. Wynika to z faktu skumulowania na tym obszarze ekonomii starego typu, co w ciągu dwóch wieków rozwoju industrializacji miało też istotne konsekwencje kulturowe. Najważniejszą z nich jest utożsamianie przemysłu (zwłaszcza górnictwa i hutnictwa) ze śląskością, wypracowanie etosu pracy wykraczającego poza etykę zawodową i identyfikowanie go z kulturą regionalną jako całością. To właśnie utrata etosu jest na Górnym Śląsku kwestią kluczową, w związku z tym proces restrukturyzacji i problem zamykania kopalń i fabryk nabiera szczególnej ostrości. Skutkuje bowiem kryzysem wspólnoty i destrukcją całego systemu społeczno-kulturowego.

Nowo powstające filmy często odżegnują się od tego wypracowanego *imaginarium* i albo zaprzeczają tradycji Kutzowskiej, pokazując jej nieaktualność w nowych warunkach (np. *Drzazgi*, reż. Maciej Pieprzycy, 2008; *Co słonko widziało*, reż. Michał Rosa, 2006; *Oda do radości. Śląsk*, reż. Anna Kazejak-Dawid, 2005), albo koncentrują się na jej utracie (*Moje miasto*, reż. Marek Lechki, 2002; *Hiena*, reż. Grzegorz Lewandowski, 2006; *Ewa*, reż. Adam Sikora, Ingmar Villqist, 2010). Czasem intencją reżyserów jest sięganie po zupełnie nowe tematy. Tak jest w przypadku *Kreta* (reż. Rafael Lewandowski, 2010) podejmującego kwestię niedosłej lustracji i współczesnych rozliczeń z komunistyczną przeszłością górniczych przywódców „Solidarności” albo w filmie *Jesteś Bogiem* (reż. Leszek Dawid, 2012), w którym Katowice są pokazane jako miasto rodzącego się wśród blokowisk polskiego hip-hopu. Tylko w niektórych wypadkach dawna aura tradycyjnego Śląska trwa nadal, co jest efektem nostalgicznej idealizacji przestrzeni kulturowej (*Barbórka*, reż. Maciej Pieprzycy, 2005; *Zgorszenie publiczne*, reż. Maciej Prykowski, 2009; *Laura*, reż. Radosław Dunaszewski, 2010).

Niezależnie od rodzaju odniesień do tradycji niemal we wszystkich wspomnianych filmach dramaturgia wpisuje się w kontrast pomiędzy dawnym (industrialnym) i współczesnym (postindustrialnym) wizerunkiem miejsca, wychwytuje jako kluczowy dla jego charakterystyki moment liminalny procesu przeobrażeń, na nim opierając budowanie lokalnego klimatu. Jest to moment szczególnego napięcia, jakie wyzwała się w przestrzeni kulturowej w warunkach drastycznej zmiany, moment, w którym koniec epoki industrialnej jest już w zasadzie przesądzony, lecz nowe ekonomie nie wykształciły jeszcze racji bytu. Środowisko robotnicze, pozostawione przez władzę w stanie chaosu informacyjnego, znajduje się w egzystencjalnej próżni, która wywołuje niepokój, prowokując nieustanne pytania dotyczące kwestii teraźniejszości i przyszłości. Miejsce dawnych antagonizmów wynikających z historycznego uwikłania w pograniczność i wielowiekową surową eksploatację złóż zajmują nowe, nie mniej drastyczne podziały społeczne. Są one następstwem zarówno procesów transformacji, jak i globalnych przekształceń współczesnego świata. Inną dostrzegalną na ekranie konsekwencją czasów kryzysu jest gwałtowne odżywianie dawnych mitów lub też tendencja do budowania nowych.

Obrazy transformacji

Motyw zamykania kopalń skutkującego kryzysem pryncypalnych dla lokalnego świata wartości jest obecny między innymi w filmie *Ewa*. Obraz przemian dokonujących się na Śląsku jest w tym wypadku szczególnie drastyczny, sugeruje się tu bowiem, że bezrobocie mężczyzn i pozbawienie rodzin środków do życia zmusza zdesperowane kobiety – żony i matki – do wyboru prostytucji jako formy zarabkowania. Destrukcja dotyka niemal wszystkiego, co zwykle kojarzy się z fundamentem lokalnej kultury, a więc pracy, rodziny (w tym emocjonalno-ekspresywnej roli kobiety) i religii. Podobnie jak w filmie Michała Rosy *Co słonko widziało* zwraca uwagę bezradność życiowa byłych górników i ich brak zdolności myślenia w kategoriach prospektywnych, przez co stają się łatwo ofiarami nieuczciwości tych, którzy lepiej sobie radzą w nowych warunkach ekonomicznych. To, co w opisie śląskości uznane za oczywiste, co wzięte z filmów Kutza – tradycyjna tożsamość, charakterystyczny „syndrom familoka”²¹ z jego etosem pracy ustanawiającym cały rytm kultury i układem ról społecznych opartym na patriarchalnym modelu rodziny (w którym mężczyzna jest żywicielem, a kobieta zajmuje się domem), system aksjologiczno-normatywny – jawi się jako nieodwołalnie utracone.

W fabule *Ewy* pobrzmiewa krytyka społeczna systemu pauperyzującego wspólnotę. Przebija z niej zarzut skierowany w stronę władzy (zwłaszcza centralnej), którą obwinia się o chaotyczność działań restrukturyzacyjnych oraz brak planu przekształceń społecznych. Jeśli jednak chcieć widzieć w filmie Sikory i Villqista zamysł dekonstrukcji wizji świata koniecznych zmian, należałoby stwierdzić, że choć *Ewa* obnaża mechanizmy działania wschodzącego ustroju prowadzące do kulturowej zagłady lokalności, to jednak pomija kwestię ewolucji, jaka dokonuje się pod wpływem szerszych, globalnych przekształceń. Na te ostatnie zjawiska wyraźnie wskazują współcześni socjologowie. W społecznościach lokalnych na Górnym Śląsku mamy do czynienia ze zmianą pokoleniową²². Zmiana struktury zatrudnienia i redukcja miejsc pracy w górnictwie z konieczności wywołują wzrost przedsiębiorczości w sferze handlu i usług oraz modyfikację struktury kształcenia²³. Towarzyszą temu zmiany na obszarze wartości i ról społecznych. Przede wszystkim powszechny staje się egalitaryzm w podziale obowiązków domowych i odpowiedzialności za utrzymanie rodziny, któremu towarzyszy wzrost aspiracji i aktywności zawodowej kobiet²⁴. W sumie prowadzi to do zasadniczej transformacji obowiązujących wzorów kulturowych związanych z pracą i rodziną, a także do heterogenizacji dawniej homogenicznych wspólnot lokalnych.

Nieobecny w dawnym kinie śląskim, w którym niemal zawsze budowano pozytywną wizję miejsca, a współcześnie eksponowany na ekranie jest wątek „braku przyszłości” dla regionu. Bohaterowie takich filmów, jak wspomniane *Co słonko widziało*, a także *Moje miasto* czy *Oda do radości. Śląsk*, to młodzi ludzie, którzy nie wiążą swojej przyszłości z postindustrialnym Śląskiem. Nie tyle nawet pragną z niego wyjechać, ile są do tego zmuszeni z powodu braku perspektyw. Ich podejście do życia może być traktowane jako znak rozpoznawczy całej generacji młodych²⁵, którzy przestają się identyfikować, jak ich ojcowie, ze światem kopalń, przemysłu i związanych z nimi mitów „małej ojczyzny”. Nie odnajdują też jednak swojego miejsca w logice raczkującego kapitalizmu. Kryzys przynależności wyraża się u nich brakiem odczuwania więzi z miejscem, które jawi się jako przestrzeń

straconych szans, obszar egzystencjalnie pusty (jego sugestywną metaforą przestrzenną może być wyludniony, „pustynny” krajobraz w *Moim mieście*), z którego człowiek chce się wyrwać, odejść albo wyemigrować gdzieś daleko, na przykład do Anglii (*Oda do radości. Śląsk*) czy do Skandynawii (*Co słonko widziało*). W takich przypadkach kino ukazuje nomadyczny los bohaterów, którzy nie przynależą już do niczego, miejsce ich nie definiuje ani też nie ogranicza. Filmy te prowokują do refleksji nad kwestią dyslokacji, które stanowią o złożonej kondycji współczesnego człowieka.

Zdecydowanie mniej jest obrazów, które opis rzeczywistości społecznej utrzymują na poziomie szans i możliwości rozwoju. Najbardziej oczywistym filmem w tej grupie pozostaje *Benek* Roberta Glińskiego (2008). Można przy tym uznać, że w swoim optymizmie jest nieco przesadny, ponieważ podtrzymuje wizję Górnego Śląska jako węglowego eldorado, zachowując zarazem kulturowe *status quo*. Zainicjowana jako prywatny biznes „Węglowa Dolina” jest tu symbolem możliwości, jakie stoją przed zwalnianymi (i pobierającymi odprawy) górnikami, jeśli tylko zdecydują się wziąć sprawy węgla w swoje ręce i zaistnieć na rynku jako konkurencja dla spółek skarbu państwa i lobby górniczego. Tym samym daje się widzowi do zrozumienia, że impas, w jakim znalazło się polskie górnictwo, jest spowodowany nie tyle spadkiem koniunktury na węgiel, ile złym zarządzaniem, a także chorobliwym rozbudowaniem operatywności ugrupowań związkowych (powiązania skorumpowanych przedstawicieli związków ze strukturami lokalnej mafii). Biegunowo inny rodzaj optymizmu wynika z kolei z *Doskonałego popołudnia* (reż. Przemysław Wojcieszek, 2007), w którym perspektywy dnia jutrzejszego tworzą nowe ekonomie. Co charakterystyczne, ukazywane w tym filmie Gliwice wydają się wyjęte z kontekstu regionalnego, stają się po prostu prowincjonalnym miastem, jednym z wielu w południowej części Polski. Można je cenić, widzieć w nim scenariusz realizacji planów (założenie wydawnictwa), można je nawet uznać za własne miejsce na ziemi, jest to jednak rodzaj przywiązania nie wynikający z głębszych, uwarunkowanych antropologią przynależności więzi. Miejsce jest bowiem w filmie Wojcieszka kreowane nie jak dawniej – w odniesieniu do uświęconej tradycji regionalnej, ale w kategoriach transgresji i heterogeniczności.

Warto zatrzymać się na perspektywie ponowoczesnej, ponieważ przedstawia ona zupełnie inną aniżeli tradycyjna wizję Śląska jako miejsca o „mozaikowej” strukturze tożsamości. Wynika ona z uruchomienia kontekstu współczesnych procesów globalnych przekształceń, w wyniku których teza o jasnych i stabilnych strukturach identyfikacyjnych okazuje się nie do utrzymania (nasze identyfikacje stają się coraz bardziej luźne i płynne²⁶), zaś hybrydyczny charakter dzisiejszych kultur obliuguje do konieczności uwzględnienia w ich opisie faktu warstwowego nakładania się różnych rodzajów tożsamości. Jeśli mowa o mozaikowości współczesnego obrazu regionu, warto przy tym wspomnieć o filmach Magdaleny Piekorz, takich jak: *Senność* (2008) i *Zbliżenia* (2014). W obiektywie reżyserki Śląsk ma inny niż w przypadku pozostałych obrazów, wyraźnie metropolitalny charakter, na który składają się globalne przestrzenie transnarodowych korporacji i luki – strefy niezintegrowanego kapitału będące ucieleśnieniem efektów ubocznych procesów tworzenia się nowego społeczeństwa informacyjnego – *dyferencjacji i ekskluzyji*²⁷.



Moje miasto, reż. Marek Lechki (2002)



Co słonko widziało, reż. Michał Rosa (2006)

W nieco mniej radykalny sposób ukazuje współczesny region Maciej Pieprzyca w *Drzazgach*. I tu jednak kreowana filmowo przestrzeń nie przypomina enklawy tworzonej przez kolonie robotniczych domków, których czytelne zarysy stanowiłyby gwarancję ciągłości świata tradycji. Zamiast tego widz napotyka pęknięcia świadczące o procesualnym charakterze miejsca i wskazujące na brak kulturowego *continuum*²⁸. Ujawnia się to w kadrach ukazujących oderwane fragmenty krajobrazu, w których raz po raz pojawiają się miejsca (stare osiedla, parki, charakterystyczne uliczki i zaułki) i nie-miejsca (autostrady, dworce, przeszklone fasady nowoczesnych biurowców), a także przeróżne formy pośrednie (np. kopalnia – skansen, biedaszyby – nie wiadomo czy autentyczne, czy sfingowane). Konflikty dotyczące mieszkańców i bywalców tych zróżnicowanych stref przestrzennych, wśród których lokalny widz z łatwością rozpozna dzielnice Katowic, Zabrze i okolice, niewiele mają wspólnego z dawnymi animozjami narodowymi, językowymi czy wyznaniowymi. Tu czynnikiem antagonizującym współczesną społeczność Ślązaków jest przynależność do rozmaitych subkultur (np. identyfikacje z klubami sportowymi), pozycja społeczna i związane z nią możliwości finansowe. Jeśli chodzi o kwestie etniczne, to ukazany w *Drzazgach* przykład konfliktu na linii społeczność lokalna – Romowie nie tylko zaświadcza o zwykłym awanturnictwie, ale przypomina też o niespełnionym projekcie wielokulturowości na Śląsku.

Residua industrialnej przeszłości

Innym ważnym skutkiem transformacji i restrukturyzacji gospodarki są wpisane w odchodzący krajobraz śląskie nostalgice²⁹. Warto przy tym wspomnieć, że każda sytuacja kryzysowa wymaga podatność członków zbiorowości na ożywanie dawnych i tworzenie nowych mitów. Zdaniem Mariana Gerlicha charakterystyczne dla regionu Górnego Śląska mity „czasów upadku” dotyczą zwłaszcza dwóch kwestii: „wielkiego śląskiego przemysłu” oraz „fachowych, robotnych Ślązoków”³⁰. Obydwa bazują na przekonaniu, że Górny Śląsk stanowi region obfitujący w pokłady „czarnego złota” stanowiące rodzaj zasobu niewyczerpywalnego, który może być wykorzystany z pożytkiem w nowej sytuacji ekonomicznej. Egzemplifikacją takich nostalgicznych odniesień może być *Benek*, którego twórcy nie pozostawiają widzowi wątpliwości co do trwałości i możliwości świata zbudowanego na węglu. Innym przykładem pozytywnej narracji są filmy telewizyjne: *Barbórka* i *Laura*, pierwszy zrealizowany w ramach cyklu *Święta polskie*, drugi w serii *Prawdziwe historie*.

W obydwu z nich wyobraźnia przestrzenna reżyserów podąża za wizją Śląska jako regionu czynnych kopalń, w którym wciąż aktualne są wzory kulturowe oparte na górniczej tradycji. Omawiane fabuły dostarczają wielu przykładów potwierdzających tezę, że jakkolwiek żywiołem współczesnych reżyserów pozostaje teraźniejszość, chętnie odwołują się oni do przeszłości. Znane z twórczości Kutza i Kidawy motywy, takie jak podział ról społecznych, rytuał domowego ogniska, konwencjonalne ujęcie specyfiki regionalnej, skupienie się na lokalnej społeczności, to wspólne cechy tych filmów. Głównym motywem fabularnym jest w nich wątek kopalni: „centrum świata” i ostoja wartości opartych na etosie górniczej pracy. Jego treścią jest od pokoleń transmitowany w zbiorowości kod kulturowy, którego najbardziej wyrazistymi znakami są osiedla familoków, przydomowe ogródki, gołębniki, pejzaż z wieżami i kominami kopalni. Taka semiotyka świata przedsta-



Senność, reż. Magdalena Piekorz (2008)



Drzazgi, reż. Maciej Pieprzyc (2008)

wionego jest dostrzegalna w *Laurze*, silniej zaś uwidocznia się w *Barbórcie*, w której dawny układ społeczno-kulturowy wciąż zdaje się niezmać trwać. Koło wyciągowe szybu kopalnianego kręci się, ludzie mają zatrudnienie (kobiety także pracują teraz w kopalni), pióropusze czapek górniczych powiewają na wietrze w czasie celebrowanego jak co roku święta.

Wartości, jakie kultywują twórcy filmowi, przyjmując lokalną perspektywę oglądu rzeczywistości, składają się na dobrze znany stereotyp śląskości, z *wygłanym górnikiem i panną w wieńcu z paciorkami*³¹. Choć z pozoru rzeczywistość kreowana na ekranie nie różni się zbyt od tej, do jakiej przyzwyczaiły nas dawne filmy śląskie, trudno byłoby w tym przypadku mówić jedynie o powielaniu wzorców i konwencjonalnych obrazów czy motywów. Tradycja w nowym kinie śląskim zyskuje bowiem osobny wymiar, jako że jest osadzona w kontekście bieżących problemów społecznych, wśród których najważniejsze dotyczą skutków wdrażania decyzji o zamykaniu kopalń. Pozornie wszystko trwa jak dawniej, kopalnie fedrują, podmiejska karuzela wciąż się kręci, na festynie górniczym są krupnioki i wata cukrowa, a jednak nad wszystkim unosi się obezwładniająca aura dekadencji. Kością niezgody pozostaje sam węgiel, którego zmienna semantyka wpisuje się w istotę konfliktu na linii centrum-peryferie. Argumentacja o nierentowności kopalń i konieczności ich likwidowania jest bowiem nie do pogodzenia z lokalnym punktem widzenia, który ma na uwadze nie tylko ochronę miejsc pracy, ale zabezpieczenie trwałości całego układu kulturowego. W omawianych filmach stronami w konflikcie są szeregowi górnicy i bliżej niesprecyzowana, lecz centralnie ulokowana władza, którą w filmie *Laura* określa się wspólnym mianem: „oni”, „te ciule”, „złodzieje”. W podejmowanych próbach eksponowania przez bractwo górniczą tradycyjnej opozycji my-oni widać przemożną chęć argumentowania, za wszelką cenę, w obronie lokalnych spraw, ale też pragnienie ucieczki w mityczną „swojskość” jako formę ochrony przed dotkliwymi problemami egzystencjalnymi.

W *Barbórcie* widać przy tym jeszcze inny problem: kopalnia i węgiel, kluczowe lokalne metonimie, częstokroć poddawane praktykom twórczego designu, przekształcają się w towar, budują „markę” miejsca, rynkowy produkt konsumpcyjny uczestniczący w globalnej cyrkulacji dóbr. Takim produktem turystycznym staje się dzisiaj i sam węgiel – przekomponowywany w rodzaj gadżetu promocyjnego – a także, coraz częściej, przystosowywane do publicznego zwiedzania kopalnie³². Przy współudziale filmu *Pieprzycy*, a także wielu innych dzieł filmowych kręconych w najpopularniejszej dzisiaj katowickiej dzielnicy, jaką jest Nikiszowiec, lokalnym produktem staje się całe osiedle, fragment miasta z urokliwą szachownicą ulic i charakterystycznie śląską, ceglasto-czerwoną ornamentyką. Na ekranie pozostaje ono scenerią dawnego rytuału, tytułowego górniczego święta, które jednak tylko pozornie zachowało swój ceremoniał i splendor. Sceny, jakie widzimy w *Barbórcie* – pochód górniczej orkiestry dętej ulicami miasteczka o poranku, przemówienia górniczych zwierzchników w głównej hali kopalni przy obrazie św. Barbary, akademie w wykonaniu dzieci przebranych w stroje ludowe, doroczny festyn z tańcami i watą cukrową – mogą wywoływać wrażenie sztuczności. Zastosowana w filmie baśniowo-romantyczna konwencja zmienia bowiem kontekst „Barbórki”, płynnie przenosząc lokalne święto w strefę oddziaływania nowych warunków ekonomicznych. Pod ich wpływem tradycyjna tożsamość traci niejako swój autentyczny i niepowtarzalny charakter, ulega uprzedmiotowieniu, zamieniając się

w rodzaj regionalnego reliktu albo figury designu, co lokuje dawną obrzędowość w sferze popkultury. Podobną wizję miejsca można dostrzec w filmie Jerzego Domaradzkiego *Piąta pora roku* (2012), w którym za pomocą nastrojowych zdjęć nocnego Nikiszowca tworzy się pełen unikatowego uroku obraz dzielnicy – atrakcji turystycznej Katowic. Rzecz jasna, jak na wizytówkę miasta przystało, jest to wizerunek bez skazy, nie widać tu śladu problemów rzeczywiście nurtujących to miejsce (w świadomości mieszkańców uchodzi ono za niebezpieczne ze względu na wzmożoną przestępczość i powtarzające się akty wandalizmu).

W kontekście ukazanych na ekranie residuów przeszłości warto jeszcze wspomnieć o obrazie Macieja Prykowskiego *Zgorszenie publiczne*. Film ten nie tyle wskazuje na vitalność przemysłową miejsca (z pobliskiej huty zostały już tylko ruiny), ile odtwarza wciąż funkcjonalną topografię pewnego mikrokosmosu. Gdzieś na rubieżach Śląska mieści się robotnicza osada Fytel, w której – jak sugeruje się widzowi – przetrwała dawna aura. Podobnie jak w *Laurze* czy *Barbórce* horyzont dla fabuły tworzy tu krajobraz czerwonych familoków jakby w całości wydobyty z mitycznej industrialnej przeszłości. Towarzyszy temu uchwycona w kadrze rubaszna i zmysłowa obyczajowość rekonstruowana wyraźnie na wzór ludycznej, komediowej formuły znanej z dawnych filmów Janusza Kidawy: *Grzeszny żywot Franciszka Buły* czy *Komedianci z wczorajszej ulicy* (1987). Chociaż Prykowski wyraźnie stara się wykreować jakiś rodzaj pozytywnej śląskiej narracji, a więc takiej, w której transformacja ekonomiczno-kulturowa nie jest ukazywana jako apokaliptyczny koniec kultury, lecz raczej rodzaj zmiany perspektywicznej, nie można się oprzeć wrażeniu iluzyjności jego filmu oraz estetyzacji kreowanej przestrzeni. Surowa architektura budynków dawnej huty na tle zieleni okolicznych pól, zarys robotniczego osiedla, całe nagromadzenie przemysłowych i poprzemysłowych rekwizytów oddają urok miejsca, zarazem jednak sprawiają wrażenie fotogenicznego tła, przestrzeni umownej i w najwyższym stopniu skonwencjonalizowanej, wyizolowanej z kontekstu społeczno-historycznego. Skupiając się na żywiołowej, komediowej akcji, faktycznie unika się tu opowieści o miejscu. Inaczej aniżeli w *Angelusie*, do którego być może autorzy *Zgorszenia...* chcieli miejscami nawiązywać, zarówno na poziomie wątków fabularnych (np. zmysłowe sceny codzienności w familoku), jak i estetyki (oprawa malarska, kolorystyka rodem z obrazów naiwnych), ostatecznie w filmie tym chodzi jedynie o frywolną, pełną sztucznego folkloru rustykalną gawędę osnutą wokół szczątków dawnej tradycji kulturowej, a nie o ujawnienie głębszych pokładów lokalności³³.

W poszukiwaniu nowych środków wyrazu

W tym miejscu chciałabym omówić kilka filmów z ostatnich lat, które w mojej opinii w mniejszym lub większym stopniu przełamują dotychczasowe schematy narracyjno-wizualne i w których proponuje się odmienne, a czasem wręcz oryginalne spojrzenie na problematykę regionalną. Wypada mi zacząć od tematu przeszłości i tożsamości etnicznej, który choć silnie obecny i rozpalający emocje w przestrzeni społeczno-kulturowej Górnego Śląska, dotychczas nie znalazł pełniejszej reprezentacji w kinie fabularnym. Wyjątkiem jest film Michała Rosy *Szczęście świata* (2016). O jego *novum* stanowi, po pierwsze, rezygnacja reżysera z dobrze znanej otoczki ludycznej i skupienie się na śląskości nie w wersji robot-



Jesteś Bogiem, reż. Leszek Dawid (2012)



Zgorszenie publiczne, reż. Maciej Prykowski (2009)

niczo-ludowej, lecz mieszczańskiej. Po drugie, film ten ukazuje lokalność w aspekcie wielokulturowości, która jest konsekwencją wielowiekowej pogranicznej lokalizacji i która wpłynęła na ukształtowanie Śląska jako obszaru pomieszanych języków i kultur. Bohaterami filmu są mieszkańcy kamienicy zlokalizowanej gdzieś na obrzeżach Katowic. Ich różne tożsamości narodowe i kulturowe (polska, śląska, niemiecka, żydowska) są symbolem zróżnicowania śląskiej wspólnoty. Etniczna spójność, jak zostaje to zasugerowane na ekranie, była bowiem w przeszłości cechą środowisk robotniczych, zaś dla śląskiego mieszczaństwa kwestia tożsamości była bardziej skomplikowana, w dużej mierze opierając się na silnym związku z językiem i kulturą niemiecką, ugruntowanymi w toku wieloletniego kształcenia. Pograniczna śląskość jest w *Szczęściu świata* całością wewnętrznie złożoną, hybrydą różnych tożsamości, których sensu nie tworzą zasady jedności, lecz tolerancji. Jak słusznie zauważył Tadeusz Sobolewski, nie jest to film, który pragnie być *skrótem śląskiej historii* ani *splotem narodowościowych losów*³⁴. Powrót do domu dzieciństwa realizuje się tu nie na zasadzie powrotu do domu-arkadii i etniczności – „czystego źródła” – znanych z filmów Kutza, lecz w formie oddania głosu historii splątanej, nieoczywistej, opowieści często urywanej, fragmentarycznej, będącej ekspozycją niejednoznacznego doświadczenia. W zarysowanej koncepcji świata jako wielowątkowo pogranicznego, wykorzenionego z czasu, Rosa bliski jest refleksji Lecha Majewskiego. Pewne nawiązania do twórczości autora *Angelusa* można też dostrzec w przywiązaniu do sfery zmysłów i materii, upodobaniu do symboliki, a także – na innej płaszczyźnie – w wyrażanym przekonaniu o istnieniu wielkiej tajemnicy człowieka, świata, nauki, co się wiąże z prymatem *poznania duchowego, pozazmysłowego, stanowiącego element wyższego wtajemniczenia*³⁵.

Innym filmem, który w udany sposób wiąże kontekst pogranicznego statusu Śląska (aczkolwiek czyni to w odniesieniu do okresu PRL) z próbą eksplikacji śląskiej specyfiki i tożsamości, są *Gwiazdy* (reż. Jan Kidawa-Błoński, 2017). Historyczne wątki pograniczności są tu rozumiane nie jako zlokalizowany na styku państw antagonizm pomiędzy narodami i kulturami (jak to miało miejsce dawniej w kinie śląskim), ale jako stan egzystencji zagęszczony problemami wynikającymi z naprężonej ideologizacji miejsca przez narodowe centra (polskie, niemieckie). Wielokulturowość jawi się w tych warunkach jako zjawisko niewygodne, a nawet haniebne, o czym przekonują widza: zwalczanie przez UB wszelkich oznak niemieckości, dorastanie chłopca zmuszonego do funkcjonowania z dwoma imionami (Hans/Jan), utajona historia ojca (jego sukcesów w niemieckim klubie piłkarskim) czy wreszcie kara nałożona na bohatera przez aparat bezpieczeństwa – wykluczenie, z racji pochodzenia, z drużyny narodowej. Tożsamość pograniczna jest tu ukazana jako coś, co dyskwalifikuje człowieka w oczach władzy. Paradoxem zaś pozostaje to, że na Górnym Śląsku jest to los dość typowy. Co należy uznać za zasługę reżysera, region przełomu lat 60. i 70. został przedstawiony w filmie w sposób zobiektywizowany, mimo że jego wizerunek nosi pewne ślady nostalgii (zwłaszcza we fragmentach, w których odtwarzane są śląskie zwyczaje). Tym, co niewątpliwie udało się zrealizować Kidawie-Błońskiemu (inaczej aniżeli w jego *Pamiętniku znalezionym w garbie*, 1993) jest uchwycenie i wytłumaczenie specyfiki śląskiej, jako tej, która mieści się pośród polskości/niemieckości/tutejszości. Miejsce nie stanowi tu wyizolowanej wyspy, przeciwnie, jest przestrzenią prze-

plywu pomiędzy Wschodem a Zachodem. Dzięki tej perspektywie udało się twórcom uniknąć absolutyzacji problemu lokalności, który nie pobrzmiewa w *Gwiazdach* „śląską krzywdą”, ale raczej jawi się jako praktyka kulturowa wpisana w egzystencję tutejszych mieszkańców zmuszonych do tego, by sobie z nią radzić. W filmie Kidawy-Błońskiego widać dojrzałość twórcy świetnie zorientowanego w śląskim temacie, a także jego świadomość tradycji filmowej. Jawne są bowiem w filmie zwłaszcza nawiązania do filmografii Kutza. Scenę, w której sanitariuszka i powstaniec wspólnie giną za Polskę, łatwo zidentyfikować jako aluzję do *Soli ziemi czarnej*. Ekspozowanie zmysłowego charakteru związku głównych bohaterów, zakłócające prostolinijność powstańczych deklaracji narodowych, tworzy przy tym klimat polemiki z mitem.

W kontekście drażliwej kwestii niewypowiedzianej dotąd w szczegółach lokalnej historii związanej z końcem II wojny światowej za niezwykle istotną należałoby uznać premierę filmu Macieja Sobieszczańskiego *Zgoda* (2017). Film ten podejmuje bolesny dla Ślązaków problem obozów prowadzonych w regionie przez Urząd Bezpieczeństwa. Historyczny paradoks polegał na tym, że miejscowa ludność zaznała opresji dwóch następujących po sobie systemów totalitarnych, hitlerowskiego i stalinowskiego („brunatnego” i „czerwonego”, jak to ujmują Marian Gerlich³⁶), kierujących się podobną logiką i wykorzystujących podobne środki represjonowania oraz te same miejsca eksterminacji (na przykład obozy pracy takie, jak świętochłowska „Zgoda”³⁷). Matrycą podziału ludzi na swoich i obcych, co miało służyć rozwiązywaniu skomplikowanych problemów narodowościowych w regionie, była w tym wypadku – oprócz krzywdzących stereotypów i uprzedzeń – tak zwana Volkslista. Szkoda, że reżyserowi nie udało się wytłumaczyć śląskich problemów tak, jak to zostało uczynione na przykład w dokumencie Stefana Skrzypczaka *Zgoda – miejsce niezgody* (2006). Zamiar twórcy był wprawdzie szlachetny; mówił on w wywiadzie: *Właśnie w Śląsku nasza tożsamość narodowa odbija się najbardziej, bo w tym miejscu polskość się w jakimś sensie zaczyna i kończy, gdzie się zapętlą przez to szczególne pomieszanie. To dobry materiał, żeby opowiadać w sposób nieprosty, nie czarno-biały, kim jesteśmy i czego potrzebujemy*³⁸. Reżyserowi nie udało się jednak przebrnąć fabularnie przez zawikłaną problematykę lokalną. Wątek tragedii górnośląskiej dość standardowo utknął w formule polsko-niemieckich animozji, zaś śląski los nie został wytłumaczony. Można się zgodzić z głosem krytyki mówiącym, że: *U Sobieszczańskiego wojenna psychodrama z czasem przeobraża się w konwencjonalną historię o miłości, a „Zgodzie” brakuje zarówno emocjonalnej temperatury, jak i intelektualnej głębi*³⁹.

Na zakończenie warto choć w kilku zdaniach wspomnieć o ostatnim filmie Macieja Pieprzycy *Jestem mordercą* (2016). Jego fabuła także koncentruje się na problemie odkłamywania przeszłości, z tym że dotyczy innych czasów – okresu PRL. Osią narracji jest głośna i autentyczna sprawa „wampira”, który w latach 1964-1972 dokonał wielu napaści na kobiety, grasując w obszarze Śląska i Zagłębia. Podejmując się realizacji tego tematu, reżyser musiał się odnieść zarówno do materiałów zawartych w aktach grupy operacyjnej MO o kryptonimie „Anna”, jak i wersji zdarzeń przedstawionej przez Janusza Kidawę w znanym filmie *„Anna” i wampir* (1981). Obydwa te źródła okazały się przy tym niewiarygodne, ponieważ całkowicie mylnie wskazywały jako zabójcę Zdzisława Marchwickiego, osobę w istocie niewinną. Pieprzyca dementował tę sprawę już w zrealizowanym

w 1998 r. dokumencie telewizyjnym, do którego nawiązywały też wyreżyserowane przez niego odcinki serialu *Kryminalni* (*Misja Śląsk*). W *Jestem mordercą* całą rzeczywistość PRL ukazał jako świat pozorów, koncentrując się na demoralizacji systemu, który produkuje oportunistów i karierowiczów zainteresowanych wyłącznie podniesieniem wskaźnika wykrywalności przestępstw. Wizja Śląska lat 60. i 70. jest w tym filmie zasadniczo inna aniżeli ta lansowana w filmach dokumentalnych z epoki, produkowanych na zlecenie Wytwórni Filmów Oświatowych⁴⁰. Mniej w niej pozytywnego obrazu radosnej śląskiej prosperity, więcej motywów znanych z dzieła Kidawy (nawiasem mówiąc, świetnie udało mu się uchwycić wizerunek Śląska i Zagłębia – krainy mgły i cieni, do czego nawiązał też Grzegorz Lewandowski w thrillerze *Hiena*). Mroczne kadry filmu wypełnia obraz wielomilionowej aglomeracji przemysłowej, w której czai się drapieżne zło i gdzie *szukanie przestępcy to szukanie szpilki w stogu siana*⁴¹. U Pieprzycy klimat chaosu i niepokoju dodatkowo wzmacniają umiejętnie wprowadzane muzyczne wstawki jazzowe i big beatowe, podkreślające zarówno tempo prowadzonej narracji, jak i specyficzną, nieco awangardową atmosferę Katowic tego okresu.

Uwagi końcowe

Można by podsumować, że filmy śląskie z ostatnich lat przełamują dawne stereotypy, zmieniając ekranowy wizerunek regionu, ale też przyczyniają się do utrwalania kolejnych schematów (na przykład stereotypu śląskiej biedy). Generalnie cechuje je nowa tematyka (społeczna) i podejście (skoncentrowane na uchwyceniu zmiany, dynamiki). Czasem próbuje się w nich wskrzeszać utraconą przestrzeń starożytności, nasycając ją dozą nostalgii, innym razem można odnieść wrażenie, że intencją reżyserów jest zatrzymanie w kadrach choć śladu lokalności w sytuacji, kiedy tradycyjna kultura kapituluje, ulegając sile konsumpcji i komodyfikacji. W tych tendencjach współczesnego kina można widzieć pragnienie filmowców odchodzenia od historycznych rekonstrukcji w stronę opowiadania o aktualnych zjawiskach jako bieżących procesach. Z jednej strony film staje się więc ważnym głosem w ukazywaniu i komentowaniu współczesnych problemów regionu, z drugiej zaś niemożliwe staje się całościowe wytłumaczenie na ekranie śląskiej specyfiki, która jest najlepiej uchwytana w perspektywie długiego trwania. Niezależnie jednak od tego, co powiedziano wyżej, omówione przez mnie filmy łączy dostrzeżalna zarówno u reżyserów z regionu, jak i twórców spoza Śląska skłonność do prezentowania lokalnego punktu widzenia, przyjmowania w opisie świata perspektywy oddolnej. Być może świadczy to o chęci oddania głosu tym, którzy chcieliby mówić we własnym imieniu, ujawniając prawdę i wiedzę lokalną. Nie zawsze spotykamy się na ekranie z głębią tej wiedzy, częściej z jej urywkami, śladami. Można jednak mieć nadzieję, że kino, które rozpoczęło proces mierzenia się z tematami dotąd nieobecnymi lub z różnych względów niewygodnymi, będzie dalej pełnić zainicjowaną przed półwieczem misję ocalania motywów przewodnich lokalnej kultury i tożsamości.

ILONA COPIK

- ¹ Szerzej o tym zob. T. Lubelski, *Autor jako bohater*, w: *Autor w filmie*, red. M. Hendrykowski, Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych i Uniwersytet Adama Mickiewicza, Poznań 1991, s. 89.
- ² M. Haltof, *Kino polskie*, tłum. M. Przyłipiak, Słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2004, s. 170.
- ³ T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Katowice 2009, s. 322.
- ⁴ M. Hendrykowska, *Kazimierz Kutz odkrywa siłę „małej ojczyzny”*, w: *Historia kina polskiego*, red. T. Lubelski, K. J. Zarębski. Fundacja Kino, Warszawa 2007, s. 151.
- ⁵ Zob. J. Szpulak, *Kino wśród mitów. O filmach śląskich Kazimierza Kutza*, Wydawnictwo Fundacji Collegium Europaeum Gnesense, Gniezno 2005.
- ⁶ Zob. zwłaszcza: M. Smolorz, *Śląsk wymyślony*, Antena Górnos Śląska, Katowice 2012.
- ⁷ Warto tu wspomnieć chociażby filmy Lecha Majewskiego, prozę Henryka Wańka, Stefana Szymbulki, Aleksandra Nawareckiego, Szczepana Twardocha czy tłumaczenia książek Horsta Bienka. Sam Kazimierz Kutz uzupełnił zresztą swoją wizję Śląska w debiutanckiej powieści *Piąta strona świata*, Wydawnictwo „Znak”, Kraków 2010.
- ⁸ Zob. zwłaszcza: *Kutzowisko. O twórczości filmowej, teatralnej i telewizyjnej Kazimierza Kutza*, red. A. Gwóźdź, Wydawnictwo „Książnica”, Katowice 2000; *Kutzowisko 2*, red. A. Gwóźdź, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 2009; E. Baniewicz, *Kazimierz Kutz. Z dołu widać inaczej*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1994; też: *Kazimierz Kutz*, Iskry, Warszawa 1999.
- ⁹ J. F. Lewandowski, *Historia Śląska według Kutza*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 2004, s. 9.
- ¹⁰ Tamże, s. 8.
- ¹¹ Szerzej o tym zob. I Copik, *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017.
- ¹² Zob. T. Miczka, *Instytucje kinematograficzne i profesjonalna twórczość filmowa*, w: *Katowice. Środowisko, dzieje, kultura, język i społeczeństwo*, t. 2, red. A. Barciak, E. Chojecka, S. Fertacz. Muzeum Historii Katowic, Katowice 2012, s. 219.
- ¹³ Tamże.
- ¹⁴ Tamże, s. 222-224.
- ¹⁵ U. Tes, *W poszukiwaniu kamienia filozoficznego – Angelus Lecha Majewskiego*, w: *W stronę kina filozoficznego. Antologia*, red. U. Tes, Wydawnictwo WAM, Kraków 2011, s. 285-315.
- ¹⁶ A. Dąb, *Śląski „Pan Tadeusz”*, „Gazeta Wyborcza”. Gazeta w Katowicach. 05.09.2001, s. 6.
- ¹⁷ Jest to określenie T. Lubelskiego, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty...* dz. cyt., s. 534.
- ¹⁸ *Co słonko widziało*, reż. Michał Rosa; *Czeka na nas świat*, reż. Robert Krzempek; *Hi way*, reż. Jacek Borusiński; *Hiena*, reż. Grzegorz Lewandowski; *Jak przed wojną*, reż. Eugeniusz Klucznik; *Studia upadku*, reż. Dariusz Nojman; *Z odzysku*, reż. Sławomir Fabicki. http://www.festiwalgdynia.pl/archiwum/filmy/33,,0,_filmy.html (dostęp: 02.08.2018).
- ¹⁹ J. F. Lewandowski, *Kino śląskie*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 2012, s. 7.
- ²⁰ Zob. T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty...* dz. cyt., s. 534.
- ²¹ Zob. także: A. Górny, *Miasto w oczach mieszkańców*, w: *Katowice. Środowisko, dzieje, kultura...* dz. cyt. s. 488.
- ²² U. Swadźba, *Wartości pracy, rodziny, religii – ciągłość i zmiana. Socjologiczne studium społeczności śląskich*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012, s. 155.
- ²³ Tamże, s. 151-152.
- ²⁴ U. Swadźba, M. Żak, *Od żony górnika do naukowca. Zmiana systemu wartości i ról społecznych kobiet na terenach przemysłowych Górnego Śląska*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016, s. 44.
- ²⁵ Zob.: G. Nadgrodkiewicz, *Śląsk, czyli szkic do portretu pokolenia*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 57-58, s. 160.
- ²⁶ W znaczeniu, jakie nadał temu terminowi Zygmunt Bauman. Zob.: *Tożsamość. Rozmowy z Benedetto Vecchim*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2007, zwłaszcza s. 26 i nast.
- ²⁷ Szerzej o tym zob.: L. Zacher, *Transformacje społeczeństw od informacji do wiedzy*, Wydawnictwo C. H. Beck, Warszawa 2007, s. 23 i nast.
- ²⁸ Wizja filmowa pokrywa się z obrazem miasta w oczach mieszkańców, jaki jest zawarty w zbiorczym opracowaniu poświęconym Katowicom. W publikacji tej czytamy: *w wyniku procesów strefowania nastąpiło zerwanie ciągłości przestrzeni – miasto dla jednostki nie jest już znaną, spójną przestrzenią, ale raczej zbiorem punktów*. A. Górny, dz. cyt., s. 494.
- ²⁹ O odżywianiu nostalgii w warunkach transformacji pisze J. Kijonka. Zob. *Tożsamość współczesnych Górnos Ślązaków. Studium socjologiczne*, Wydawnictwo Thesaurus Silesiae, Katowice 2016, s. 445.

- ³⁰ M. G. Gerlich, „*My prawdziwi Górnolązacy...*”. *Studium etnologiczne*, Uniwersytet Śląski, Katowice 2010, s. 287.
- ³¹ M. Smolorz, dz. cyt., s. 8.
- ³² Zob. A. Gruszczyńska, *Symbol polskiego górnictwa hitem turystycznym. Turyści w zabrzańskiej kopalni, m. in. pracują*, „Gazeta Wyborcza” Biznes 30.07.2016 <http://wyborcza.biz/biznes/1,147747,20474633,symbol-gornictwa-polskim-hitem-turystycznym-turysci-przyjezdza.html?disableRedirects=true> (dostęp: 02.08.2018).
- ³³ J. F. Lewandowski określił film Prykowskiego jako „karykaturę śląskości”. Ogółem film wzbudził kontrowersje w środowisku krytyków oraz spotkał się ze sceptycznym podejściem widzów w regionie. Zob.: J. F. Lewandowski, *Kino śląskie...* dz. cyt., s. 138; M. Maniewski, *Zgorszenie publiczne*, „Kino” 2010 nr 9, s. 77-78.
- ³⁴ T. Sobolewski, *Festiwal w Gdyni 2016. Kino moralnego niepokoju 2.0*, „Gazeta Wyborcza” Kultura, 22.09.2016. <http://wyborcza.pl/7,7-5410,20727504,festiwal-w-gdyni-2016-kino-moralnego-niepokoju-2-0-sobolewski.html> (dostęp: 26.07.2018).
- ³⁵ U. Tes, U. Honek, *Wobec tajemnicy. Rozmowa z Lechem Majewskim*, w: *W stronę kina filozoficznego. Antologia...* dz. cyt., s. 280.
- ³⁶ M. Gerlich, *Śląski witraż. Prawdy, złudzenia, mity*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 2016, s. 177.
- ³⁷ Zob. np.: *Obozowe dzieje Świętochłowic Eintrachthütte-Zgoda*, red. A. Dziurok, IPN, Katowice – Świętochłowice 2002.
- ³⁸ Reżyser „Zgody”: *Również i my Polacy możemy odegrać rolę oprawcy*, „Gazeta Prawna” Kultura 13.10.2017 <http://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/1077846,rezyser-zgody-o-swoim-filmie-zgoda.html> (dostęp: 02.08.2018).
- ³⁹ B. Staszczyszyn, *Zgoda*, reż. Maciej Sobieszczański, <https://culture.pl/pl/dzielo/zgoda-rez-maciej-sobieszczański> (dostęp: 02.08.2018).
- ⁴⁰ Np. *Szkice górnośląskie* (reż. K. Gordon, 1968).
- ⁴¹ Słowa kpt. Jaksy, bohatera filmu „*Anna*” i *wampir* (reż. J. Kidawa, 1981).



Jestem mordercą, reż. Maciej Pieprzyca (2016)